

С рабочего стола ученого

УДК 821.161.1-1 (Заболоцкий Н.) ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,45

Стихотворение Николая Заболоцкого «Портрет»: текст и контексты

И. Е. Лощилов

Новосибирск, Россия

Аннотация. Статья посвящена стихотворению Н. А. Заболоцкого «Портрет» (1953). Несколько важных контекстов связано с биографией автора, а также биографиями художника Ф. С. Рокотова и его модели А. П. Струйской. Воссоздаются философские (Г. С. Сковорода, Н. Ф. Федоров) и эстетические (А. А. Сидоров и искусствоведы круга ГАХН) контексты стихотворения. В качестве основного литературного источника предложены два стихотворения забытого поэта А. Ф. Мейснера. Предпринятый анализ позволяет аргументировать мысль о том, что поэтика и поэзия позднего Заболоцкого не проще, а сложнее, чем его ранние стихи. Понимание неочевидных смыслов, анализ и интерпретация стихотворений Заболоцкого 1950-х годов требуют воссоздания как ближних, так и дальних культурных контекстов.

Ключевые слова: Заболоцкий, живопись, портрет, поэзия, Рокотов.

I. E. LOSHCHILOV. *Zabolockij's poem "Portrait": text and contexts*

Abstract. The article is devoted Zabolockij's poem «Portrait» (1953). Several important contexts associated with the biography of the author, and the biography of the artist F. S. Rokotoff and his model A. P. Strujskaya. There is recreates the philosophical (G. S. Skovoroda, N. F. Fedorov) and aesthetic (A. A. Sidorov and critics circle GAKhN) context of the poem. As the main source of literary there are offered two poems of forgotten poet A. F. Meissner. Undertaken analysis allows to argue the idea that poetry and poetics of the late Zabolockij not easier, but more difficult than his early poems. Understanding non-obvious meanings, analysis and interpretation of Zabolockij's poems 1950s require recreating both near and distant cultural contexts.

Keywords: Zabolockij, painting, portrait, poetry, Rokotov.

Стихотворение Н. А. Заболоцкого «Портрет» было написано в 1953 году и впервые опубликовано в составе подборки из пяти стихотворений в журнале «Новый мир» три года спустя [Заболоцкий 1956].

Сын поэта писал об обстоятельствах, вызвавших стихотворение к жизни: «В том же 1953 году с новой силой проявился интерес Николая Алексеевича к живописи. Он ходил в картинные галереи, на выставки, в мастерские художников. Внимательно рассматривал работы Рериха, Пиросмани, Гудиашвили, Эрзи... <...> Особенно Заболоцкого стала интересовать портретная живопись. Пристальное внимание он обратил на русского художника-портретиста XVIII века Рокотова, ходил в Третьяковскую галерею, подолгу рассматривал портреты его кисти, читал о нем книги. Тогда же приобрел женский портрет этого художника или его школы, повесил в своей комнате на видном месте, любил поговорить о нем с заходившими знакомыми. В книжке А. В. Лебедева „Ф. С. Рокотов (этюды для монографии)“ отметил показавшуюся ему интересной характеристику этого живописца: „...то трепетанье живой жизни, та одухотворенность, которая удавалась только Рокотову и которая никогда не удавалась копировальщикам с него“. Эта неуловимая трепетность, двойственность выражения, загадочность взгляда и улыбки в сочетании с классическими формами портрета XVIII века и привлекали Заболоцкого» [Заболоцкий 2003: 532–533]¹.

¹ Отмеченный Заболоцким фрагмент: [Лебедев 1941: 68]. В другой редакции о покупке говорится чуть подробнее: «Регулярно заходил в комиссионный магазин, где продавали картины. Из немногих купленных им картин особенно гордился женским портретом школы Рокотова, любил показывать его знакомым, однажды попросил сфотографировать себя на фоне этого портрета» [Заболоцкий 1984: 268].

Стихотворение справедливо принято относить к шедеврам поздней поэзии Заболоцкого, с ее кардинально сменившейся в сравнении с ранними стихами поэтикой.

Портрет

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза

[Заболоцкий 1956: 134].

«Портрет» оказался одним из самых «жизнеспособных» сочинений поэта. Автор, однако, ценил его не столь высоко.

Н. А. Роскина вспоминала: «Мы ехали в машине, я говорила ему о своей любви к его стихам. Я думала, что ему будет больно, если я ограничусь восторгami по поводу моих любимых „Столбцов“ и промолчу о новых стихах. Я назвала „Портрет“ („Любите живопись, поэты!“). Заволновалась: „Безумной нежности припадок, / Предвосхищенье смертных мук...“ Заболоцкий холодно выслушал меня и сказал: „Да, это мне говорили многие ограниченные люди“» [Роскина 1980: 83–84]. Несмотря на дальнейшую оговорку мемуариста (отвечая, Заболоцкий «думал совсем о другом» [там же]), эту оценку следует принять к сведению; она требует осмысления.

Согласно Л. Я. Гинзбург, в поэзии Заболоцкого «...авторское „я“ спрятано. Оно присутствует только как лирическое сознание, как отношение к миру. Это тоже, очевидно, был способ освобождения от „старо-давних культур“, от их носителей — всевозможных

лирических героев, вообще от обычных форм выражения авторского сознания» [Гинзбург 1984: 156].

Это суждение следует отнести как к ранним, периода «Столбцов», так и к поздним произведениям поэта. На всех этапах присутствует, но в поздних стихах не всегда ощущается связь с авангардистской тенденцией к «переписыванию» чужих, иногда классических, текстов на основании принципа дешифровки, как его описывает Е. Фарыно: «Дешифровка предполагает не продолжение текста или порождение его вариантов, а продвижение вспять к текстопорождающей установке» [Faryno 1989: 19].

Если, например, Маяковский был склонен к переделке классики², более почитаемый Заболоцкий Хлебников нередко «дешифровал» и переиначивал далекие от общеизвестности или вовсе вышедшие из культурного обихода сочинения, среди которых исследователи находят не только художественные.

В ранних стихах Заболоцкого предметом авангардистской дешифровки становились не столько индивидуальные поэтики, сколько жанровые каноны русской классической литературы: «Столбцы — странный гибрид оды, баллады, литературной пародии, пушкинского стихотворного романа... <...> В отличие от лирического стихотворения (в его сегодняшнем понимании), возникшего вследствие истирания, разрушения и выветривания тех же самых поэтических жанров XVIII–XIX веков и усреднения их иерархических особенностей, — столбцы сохраняют иерархические черты составляющих их единиц» [Пурин 1994: 142, 144].

В отличие от «ни на что не похожих» «Столбцов» и поэм, стихи 1940–1950-х годов, по остроумному замечанию А. А. Пурина, «похожи на всё» [Пурин 1994: 149].

Резкий слом поэтики, как убедительно показано в недавней статье А. В. Саломатина, скрывает глубинную эволюцию метода: «Мнимая простота и гладкость поздних текстов — результат не „перевоспитания“ автора, а усложнения индивидуальной поэтики, отказа от броской демонстративности приема, но не от самого приема. Заболоцкий продолжает стилистические эксперименты, начатые им в период „Столбцов“. В первую очередь это касается ориентации на „испорченную поэзию“: кэмп и откровенную графоманию» [Саломатин 2014: 106–107].

² По свидетельству Р. О. Якобсона (1956), Маяковский отвечал на вопрос о характере своих занятий: «Я переписываю мировую литературу. Я переписал „Онегина“, переписал „Войну и мир“, теперь переписываю „Дон Жуана“» [цит. по: Парнис 1989: 602].

В. Ф. Марков писал: «В поздних стихах часто впадает в китч (т. е. дешевую красоту) Заболоцкий <...>» [Марков 1994: 278].

Исследователь определял китч как «ширпотреб красоты»: это и пушкинская «Черная шаль», и «Тамара» Лермонтова (присутствующая в мире «Столбцов» в виде «стр-растных диких звуков» романса). «Пушкин, впрочем, кажется, осознал, когда творил китч (по крайней мере, в „Черной шали“, но здесь можно спорить, китч это или кэмп). Как видим, китч некогда был иным, тяготеющим к экзотике и мелодраме (сейчас он скорее склоняется к сентиментальности)» [Марков 1994: 278–279]³.

Самый яркий и характерный случай подобного рода у позднего Заболоцкого — стихотворение «Некрасивая девочка» (1955), по сей день остающееся самым популярным, самым «востребованным» из его произведений. В статье А. В. Саломатина существенно дополнено и скорректировано высказанное автором этих строк в 2008 году наблюдение о намеренном «переписывании» Заболоцким некогда популярного, но основательно забытого к середине 1950-х годов стихотворения С. Я. Надсона «Дурнушка» (1883) [Лощилов 2008]. Во-первых, это контекст, заданный стихотворением Е. А. Баратынского «Не ослеплен я музою моей...» (1829)⁴, во-вторых — указание на связь с жанром физиологического очерка, присутствие которого в художественном мире «Столбцов» еще предстоит описать и осмыслить.

Далее отмечены сигналы, свидетельствующие о намеренной «ориентации автора на „графоманскую поэтику“, на «плохопись»: «...пятистопный ямб непредсказуемо сбивается на шестистопный <...>, стихотворение изобилует дидактическими пассажами и оборотами вроде: „Мне верить хочется, что сердце

не игрушка, / Сломать его едва ли можно вдруг“» [Саломатин 2014: 110].

В «Портрете» почти нет сигналов подобного рода: стихотворение воспринимается как исключительно «классическое», «правильное». Ни сбоев поэтического размера, ни элементов абсурда (вроде шепчущей бабочки в «Уступи мне скворец уголок» или «приделанных» к «выступам нор» зверей в стихотворении «Лебедь в зоопарке»), ни причудливых сочетаний слов, порождающих причудливые образы, наподобие «кусочка цветка» в тоже, казалось бы, «классическом» стихотворении «В этой роще березовой», здесь нет. Настораживает разве что семантическая неопределенность стиха «Покрытых мглою неудач». В самом деле, нелегко сказать — что имеет в виду автор, о каких именно неудачах идет речь? На общем кристаллически-ясном фоне читатель, как правило, не замечает странности, семантической «темноватости» этой строки. Не всякий читатель помыслит, что выбор слова здесь, может быть, мотивирован не логической или хотя бы «поэтической» необходимостью, а, как нередко случается в сочинениях графоманов, возникает из потребности завершить «правильной» (точной и при этом не грамматической) рифмой центральное четверостишие «Портрета»: *полуплач — неудач*. Но ведь еще в 1920-е годы Заболоцкий продемонстрировал высокий класс владения поэтическим словом, и версификационная несостоятельность, неудачная (зато с точной рифмой) строка здесь, может быть, намеренно приходится на слова о «мгле неудач», а графоманская или полуграфоманская поэтика является предметом изображения, «портретирования»?⁵

На всех этапах творчества для Заболоцкого был важен Г. С. Сковорода. В тексте «Диалог. Имя ему — Потоп змиин» (1791). Нетленный Дух демонстрирует Душе библейский текст как абсурдный, сама абсурдность которого говорит о его иносказательном характере: «Б и б л и а есть Бог и Змий <...> О, Душа моя! Знай, что Библию читать и ложь ее считать, есть то же. „Насади Г.(осподь) Бог рай во Едеме на востоках“. Вот болтун! Сад насадил в саду» [Сковорода 1912: 508]. Нелепости текста («грубое юродство», по слову Сковороды) призваны провоцировать герменевтические усилия читателя. Если в сакральном

³ «Английское определение кэмп подчеркивает его „чрезурность“ (too much). Он не бывает тонким. <...> в кэмпе налицо нечто, возбуждающее одобрение и, одновременно, неодобрение. Мы ощущаем нарушение вкуса, но это „нравится“. На подобном основании в XIX веке отрицался Бенедиктов — хотя термин „кэмп“ еще не существовал и эстетический феномен был никому не знаком. <...> Гений кэмп в русской поэзии — Игорь Северянин» [Марков 1994: 280].

⁴ «Юноши, не желающие бежать за музой влюбленной толпой, трансформируются в мальчишек на велосипедах, игнорирующих охваченную счастьем бытия дурнушку; неумение прельщать изысканным убором оборачивается худой рубашонкой, заправленной в трусы, и рассыпанными рыжеватыми колечками кудрей; что же касается „лица необщего выраженья“, то тут, как говорится, без комментариев. Такое практически бурлескное преломление исходного текста находится вполне в русле поэтики „Столбцов“» [Саломатин 2014: 111–112].

⁵ А. А. Блок писал в дневнике о стихе детской книжки «Стека-Растрепка»: «...форма вполне соответствует содержанию, некоторая „домашность“ стихов <...> или „бедность“ рифм — вовсе не „дилетантизм“, не неумелость, как может показаться с первого взгляда; это — по меньшей мере — органичность, вдохновение автора, а может быть, и сознательное упрощение — тонкость» [Блок 1965: 270].

тексте нелепости противоречат здравому смыслу, то в поэтическом они могут вступать в противоречие с расхожими представлениями о «нормальной» поэтике, о том, каким может и должно быть «хорошее стихотворение». Ироническая дистанция, возникающая при остранении формы, намекает на существование неочевидных смыслов.

«Сделанность» «Портрета» представляется поэтапным, «сокрытым» продолжением работы над адаптацией аналитического метода П. Н. Филонова к искусству поэзии. Филонов учил: «Сделанность — вывод из анализа. <...> Учитывай содержание, анализируй его и давай его во всю силу крепко и остро выявленной формой <...> ...выписывай, вработывай, врисовывай одно в другое. Таким путем ты непременно [достигнешь] в высшей степени правды искусства» [цит. по: Боулт, Мислер 1984: 203, 206, 228].

Аналитический взгляд требует «вработывания»: «странный гибрид» физиологического очерка, Надсона и Баратынского, отзывающийся искренним чувством читателя, можно метафорически уподобить «березе с головой верблюда», которую выращивает Безумный Волк в одноименной поэме — не менее странном гибриде «Фауста» и басни, «Маленьких трагедий» и животного эпоса.

Вернемся, однако, к стихотворению «Портрет».

Для того, чтобы мысленно «вписать» его в историю эволюции метода Заболоцкого, требуется воссоздать ряд контекстов — изобразительных, философских и собственно литературных.

В первую очередь, предметом аналитических процедур стали два портрета — два артефакта, присутствие которых в настоящем детерминировано историческим прошлым. Сопоставление двух портретов — и впечатлений, провоцируемых ими — следует произвести не в параметрах дополненности, но скорее на уровне противопоставления. В стихотворении речь идет именно о портрете А. П. Струйской работы Ф. С. Рокотова — том самом, который экспонируется в залах Третьяковской галереи. Другой, овальный, портрет волею судьбы оказался во владении и распоряжении поэта. В 1948 году Заболоцкий — еще недавно бесправный и немущий заключенный ГУЛАГа — получил квартиру, а литературный заработок (преимущественно, благодаря работе над переводами) позволил ему купить в комиссионном магазине и повесить у себя дома старинный портрет — не Рокотова, но безымянного ныне художника его школы, не Струйской, но ее безвестной современницы. Современные искусствоведы и историки связывают особую спиритуальность, отличающую портреты работы Рокотова от эпигонов и

копировальщиков, со связью художника и его заказчиков с масонством [Григорян 2003].

Из философских контекстов назовем в первую очередь направление мысли, заданное учением Н. Ф. Федорова, «философией общего дела», и труды об искусстве портрета искусствоведов 1920-х годов, связанных с Государственной академией художественных наук — ГАХН.

Федоров придавал искусству портрета большое значение и прямо связывал его с воскрешением, осмыслял его как прообраз грядущего не-метафорического воскрешения. В этом контексте А. П. Струйская, как и неизвестная молодая женщина, изображенная неизвестным художником — представители мира известных и безвестных предков, «для которой нет другого существования, кроме портретного» [Федоров 1997: 185]. (Апелляция к памяти невидимого собеседника во втором четверостишии незаметным образом актуализирует и образ музея, со всеми сопутствующими — научно-воскресительными, по Федорову — коннотациями, и имя его основателя П. М. Третьякова.)

Тогда неслучайным (и не-пейзажным) будет и упоминание о грозе: прекрасные глаза Струйской оживают — начинают «мерцать» со дна души — при приближении грозы. По Федорову, гроза — метеорологическое (электро-термическое) явление, состояние природы, обожествленное праотцами в образе пророка Илии: «Все тела способны приходить в грозовое состояние <...> Вся жизнь вселенной есть непрерывная гроза и буря разной напряженности, потому что сила вселенной есть еще сила нерегулируемая» [Федоров 1995: 245]. Гроза, таким образом, фактически означает *смерть*, но и знак, свидетельствующий о *победе* над ней в будущем.

Этот контекст сообщает стихотворению глобальный смысл и космический масштаб; он делает краткое высказывание по частному поводу и случаю заштрихованным участком подлинно грандиозной, поражающей воображение картины мира. Не только пространство, но и время становятся здесь относительными: для изображенной на портрете женщины собственная смерть — лишь предвосхищение («Предвосхищение смертных мук»), для созерцающего поэта и читателей — историческое прошлое⁶.

⁶ Заболоцкому могло быть известным еще одно изображение А. Г. Струйской — овальный портрет пожилой женщины работы неизвестного акварелиста 1828 года [Бобров 1903: 8, 240]: «...он скупал в букинистических магазинах комплекты «Русской старины» — журнала, в котором до революции публиковались исторические мемуары и документы» [Заболоцкий 2003: 584]. Может быть, незримое присутствие в силовом поле «Пор-



Ф. С. Рокотов. Портрет А. П. Струйской. 1772.
Государственная Третьяковская галерея (Москва)



Неизвестный художник школы Рокотова.
Портрет молодой женщины. <1770-е гг.>
Собственность семьи Заболоцких (Москва)



АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВНА СТРУЙСКАЯ,
УРОЖДЕННАЯ ОЗЕРОВА.
Съ акварельного портрета рисованного въ 1828 году.

Неизвестный художник. Акварельный портрет
Александры Петровны Струйской,
урожденной Озеровой (1754–1840). 1828.
Русская старина. 1903. № 8 (Август.) С. 240.

В 1927 году была напечатана статья искусствоведа А. А. Сидорова о социологии портрета. Годом позже под эгидой ГАХН (ученым секретарем которой был тот же А. А. Сидоров) вышел сборник статей, посвященных искусству портрета, демонстрирующий исключительно высокий уровень как историко-искусствоведческой, так и философско-эстетической рефлексии. «Социологический» подход и частичный переход на язык марксистской эстетики были формами социальной мимикрии, скрывающей совсем иное содержание: «историк искусства А. А. Сидоров» имел «не только масонское посвящение высокого градуса, но и высокие степени в Ордене розенкрейцеров и Ордене тамплиеров» [Никитин 2000: 19]. Сидоров писал о развитии современного европейского портрета из «условного столбовидного намека» на фигуру божества («раннегреческие столбы с шлемами», что могло привлечь особое внимание автора «Столбцов») [Сидоров 1925: 6] и обращал особое внимание на участие в феномене портрета Нового времени такой инстанции как «заказчик или потребитель того определенного помещения, куда назначается портрет» [Сидоров 1925: 14]. А. Г. Цирес анализировал «язык портретного изображения» [Искусство 1928: 86–158], а Н. М. Тарабукин завершал статью анализом приемов, позволявших художникам передать «трепетание живой жизни»: «Скользкая, вибрирующая контрастами светотень, воздушная „дымка“, в которую погружены изображенные формы, мягкая, эластичная манера письма маслом, — все это придавало портрету живой облик» [Искусство 1928: 193].

В 1953 году Заболоцкий создает три стихотворения, поиски истоков которых ведут к наследию Александра Федоровича Мейснера (1865–1922), забытого ныне участника «Вечеров Случевского». Это «Учан-Су» (а вместе с ним и весь цикл «Весна в Мисхоре»), «Ночное гуляние», и — «Портрет», который обретает новый смысл на фоне двух однотипных произведений прочно забытого к 1950-м годам стихотворца, одно из которых одноименно анализируемому стихотворению. Этот важный контекст не был учтен в конструктивных разборах стихотворения [Григоренко 1992; Bobryk 2013].

Портрет

(Посвящ. М. А. Л.)

Рой безымянных выражений
Изобразил ее портрет.

трета» овального портрета состарившейся красавицы служит, в соответствии с гегелевской триадой, синтезом двух изображений, где тезис — «третьяковский», а антитезис — «домашний» женские портреты.

В нем тонет море отражений:
Забвенье, мысль... и мрак, и свет!..

Взор чистоты и сладострастья,
Взор, отразивший ночь весны!..
В нем недосказанное счастье
И неразгаданные сны.

В нем есть восторг, безмолвно-жгучий,
И беспредметная тоска...
Давно знакомых мне созвучий
В нем блещет каждая строка...

Весь мир ее проник глубоко
В живую тень ее примет.
И небеса от ней далеко,
И на земле ей места нет!
[Мейснер 1902: 25]

Весенний сумрак

Нарушен сон... Но мир весенний
Заря востока не зажгла...
Полуоформленные тени,
Полурассеянная мгла!..

Неуловимых очертаний
Бездружно-мертв и бледен тон;
Как будто, в мраке и тумане,
Здесь первообраз сотворен.

Картины нет, но есть набросок...
Нарушен сон, а жизни нет.
Каких-то песен отголосок
Звучит, как легкий полубред.

Но мрак спадет и солнце взглянет,
И воплотится красота...
И гимн весне и жизни грянет,
И вспыхнут краски и цвета!
[Мейснер 1902: 47]

Ясно, что для знатока и ценителя искусства Рериха, Филонова и Малевича портрет работы Рокотова должен представляться старомодным. Но таковы и стихи принципиально консервативного Мейснера, писавшего в 1907 Блоку: «Почему от стихов новой школы не замечтаешься в пути, под звон колокольчика? Почему не так скоро запомнишь их? <...> Есть стихи прекрасные, но они были бы еще прекраснее, если бы были вдвое проще, вдвое яснее и, пожалуй, вдвое шаблоннее по форме, — вернее, по форме были бы менее оригинальны» [Цит. по: Блок 1982: 103].

В отличие от четырехстрочных стихотворений Мейснера, «Портрет» Заболоцкого состоит из пяти

строф: в переводе на язык раннего периода квадрат («Звезды, розы и квадраты») достраивается до пентакля («На груди пентакль чудесный / Весь в лучах изображен»). Но собственно описанию портрета, как и у Мейснера, посвящено четыре строфы. Вместе с тем, пятичастность акцентирует композиционный центр — третью строфу, построенную на точном параллелизме, в котором находит воплощение принцип иконизма: паре глаз соответствуют парные стиховые конструкции.

А. А. Блок писал в 1919 году: «Мейснер — потомок капитана Лебядкина и предок Игоря Северянина: по всякому поводу может сейчас же принять позу, произнести и записать стишок. <...> Многое совсем не бесталанно, но это — не поэзия, а так — русское, бытовое. <...> Мейснер — не поэт, а бытовое явление» [Блок 1935: 337–339].

При «портретировании» характерных особенностей забытой поэтики («качественность» которой признавал и Блок: «Многое не бесталанно...») Заболоцкий придает целому кристаллическую стройность⁷.

Оба стихотворения Мейснера заканчиваются патетическими восклицаниями. «Портрет» Заболоцкого начинается звонкой риторической предпосылкой: «Любите живопись, поэты!», а завершается стихом, исполненным благородного интонационного достоинства: «Ее прекрасные глаза»...

Оценка Блока с большой вероятностью была знакома Заболоцкому: отрицательный отзыв на стихи Мейснера впервые был напечатан в десятом томе «Собрания сочинений», вышедшем в «Издательстве писателей в Ленинграде», где в 1929 году были выпущены «Столбцы». Автором вступительной статьи был В. А. Десницкий — наставник поэта по филологическому образованию. Первая строфа «Портрета» воспроизводит не столько поэтику Мейснера, сколько ее интерпретацию Блоком («...по всякому поводу может сейчас же принять позу, произнести и записать стишок»); изображается риторическая поза, однако ироническая дистанция по отношению к источнику

⁷ Косвенным аргументом в пользу раннего интереса Заболоцкого и поэтов его круга к творчеству Мейснера может служить отчетливая реминисценция в финале стихотворения Н. М. Олейникова «Однажды красавица Вера...» начала 1930-х годов: «Действительно весело было! / Действительно было смешно! / А вьюга за форточкой выла, / И ветер стучался в окно» [Олейников 2000: 95]. Стихотворение Мейснера «Мятели свирепые звуки...» завершала эффектная строфа: «И помню, как сердце кипело, / Немым ожиданьем полно, / И вьюга насмешливо пела, / И призраки бились в окно!..» [Мейснер 1902: 122].

на этой стадии развития художественного метода Заболоцкого фактически неощутима.

Парадоксальность местопребывания героини мейснеровского «Портрета» («И небеса от ней далеко, / И на земле ей места нет!») сближает ее с актуальным для молодого Заболоцкого «Недоноском» Е. А. Баратынского и приобщает к миру лимба, где пребывают души нерожденных и умерших.

Четырехстопный ямб явлен у обоих поэтов на стадии «окоственения» вторичного ритма: 2-я и 4-я стопы неукоснительно ударны. Однако Заболоцкий избавляет стих от случайных, нефункциональных, но нередко встречающихся в ямбах Мейснера спондеев («В нем тонет море отражений», «Весь мир ее проники глубоко») и переакцентуаций («Рой безымянных выражений», «Здесь первообраз сотворен»), как бы «исправляет» и гармонизирует его стих. Пропуски ударений производят впечатление тщательной продуманности, служат интонационной пластике стихотворения.

Мерцающая «половинность» в описании «соединения несоединимого» («полуоформленные тени», «полурассеянная мгла», «легкий полубред») освобождена от произвольности, случайности — в буквально цементирующих 3 и 4 строфы вторых стихах: «Полуулыбка, полуплач» и «Полувосторг, полуиспуг».

Формула «...из тьмы былого», переключаясь со стихом «Со дна души моей мерцают», в более общем контексте поэзии Заболоцкого напоминает о неоднократно встречающейся, «формульной» же конструкции «Из тьмы лесов...», эффект которой, как показал В. В. Мароши, состоит в необходимости продолжения, восполнения хрестоматийной пушкинской строки: «Из тьмы лесов, из топи блат» [Мароши 20013: 124–137]. Такое восполнение устанавливает незримую и неосознаваемую (наподобие магических связей-«раппортов») связь между текстом и его создателем — поэтом Заболоцким (до 1925 года — Заболотским), в родовом имени которого заключена сема *болото (блато)*⁸. А. Г. Струйская была супругой поэта, имя которого связано не только с репутацией семейного тирана, принесшего в жертву сомнительному поэтическому творчеству благополучие близких (незаслуженной или не вполне заслуженной; см.: [Попов 2011]), но и с эпиграмматической эпитафией Г. Р. Державина «На известного стихотворца» (в другой редакции — «К портрету г-на Струйского»):

Средь мшистого сего и влажного толь грота,
Пожалуй, мне скажи, могила эта чья?
— Поэт тут погребен: по имени струя,
А по стихам — болото
[Державин 1866: 497].

Эти отдаленные контексты и тончайшие автобиографические намеки (ср. стихотворение Заболоцкого «Жена» 1948 года) свидетельствуют о развитии и усложнении приемов тайнописи, присутствующих как в ранних, так и в поздних стихах Заболоцкого. Скрытый приемами «гладкописи» анализ распространяется здесь как на уровень микроэлементов текста, там и на значительно более масштабные культурные, философские и семиотические конфигурации, часть которых еще ожидает опознания и интерпретации.

Согласно воспоминаниям Н. А. Роскиной, Заболоцкий сказал однажды: «Самое приятное о моих стихах я слышал от Галкина. Он мне сказал: „В ваших стихах есть что-то таинственное“» [Роскина 1980: 94].

ЛИТЕРАТУРА

Бобров Е. А. Семейная хроника рода Струйских в связи с биографией поэта А. И. Полежаева // Русская старина. 1903. № 8. С. 265–280; № 9. С. 481–496.

Блок А. А. Собрание сочинений: [В 12 т.] Т. 10: Литературная критика 1903–1921: Статьи. Рецензии. Отчеты, отзывы. Письма в редакцию. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1935. — 359 с.

Блок А. А. Записные книжки 1901–1921. М.: Художественная литература, 1965. — 664 с.

[Блок А. А.] Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования: В 4 кн. Кн. 3. М.: Наука, 1982. — 862 с.

Боулт Дж. Э., Мислер Н. Филонов. Аналитическое искусство. М.: Советский художник, 1984. — 248 с.

Гинзбург Л. Я. Заболоцкий двадцатых годов // Воспоминания о Заболоцком / изд. 2-е, доп.; сост. Е. В. Заболоцкая, А. В. Македонов и Н. Н. Заболоцкий. М.: Советский писатель, 1984. С. 145–156.

Григоренко В. А. Два портрета (Стихотворение Н. Заболоцкого и портрет А. П. Струйской кисти Рокотова) // Русский язык в школе. 1992. № 3/4. С. 3–6.

Григорян И. И. Рокотов и масонство // Преподавание истории в школе. 2003. № 8. С. 2–9.

[Державин Г. Р.] Сочинения Г. Р. Державина, с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб.: Издание Императорской Академии Наук, 1866. — 784 с.

Заболоцкий Н. А. Утро; Лесное озеро; Портрет; Читая стихи; О красоте человеческих лиц. Стихи // Новый мир. 1956. № 6. С. 133–135.

⁸ В цитируемом выше сочинении Г. С. Сковороды иронически упоминается «философский, все блато европейское преобразующий в злато, камень» [Сковорода 1912: 508; курсив мой — И. Л.].

Заболоцкий Н. Н. Об отце и о нашей жизни // Воспоминания о Заболоцком / изд. 2-е, доп.; сост. Е. В. Заболоцкая, А. В. Македонов и Н. Н. Заболоцкий. М.: Советский писатель, 1984. С. 240–272.

Заболоцкий Н. Н. Жизнь Н. А. Заболоцкого / изд. 2-е, дораб. СПб.: Logos, 2003. — 664 с.

Искусство портрета: Сб. статей Н. И. Жинкина, А. Г. Габричевского, Б. В. Шапошникова, А. Г. Циреса, Н. М. Тарабукина. Труды ГАХН. Философское отделение. Вып. 3: Сборник комиссии по изучению философии искусства / под ред. А. Г. Габричевского. М.: ГАХН, 1928. — 192 с.

Лебедев А. В. Ф. С. Рокотов (Этюды для монографии). М.: Государственная Третьяковская Галерея, 1941. — 94 с.

Лощилов И. Е. «Некрасивая девочка» Н. А. Заболоцкого: функция лексической цитаты // Русский язык в школе. 2008. № 3. С. 46–51.

Марков В. Ф. Можно ли получать удовольствие от плохих стихов, или О русском «Чучеле совы» // Марков В. Ф. О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное. СПб.: Издательство Чернышева, 1994. С. 278–291.

Мароши В. В. Имя автора в русской литературе: поэтическая семантика, прагматика, этимология: В 3 ч. Ч. 1. Семантика и прагматика имени автора в литературе и тексте. Новосибирск: Издательство НГПУ, 2013. — 201 с.

Мейснер А. Ф. Стихотворения 1890–1901 / изд. 2-е. СПб.: Типо-литография В. В. Комарова, 1902. — 208 с.

Никитин А. Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры Советской России. Исследования и материалы. М.: Аграф, 2000. — 210 с.

Олейников Н. М. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000 (Сер. «Новая Библиотека поэта»). — 272 с.

Парнис А. Е. Блок и Маяковский — 30 октября 1916 года: Реконструкция одной встречи // Но-

во-Басманная, 19. М.: Художественная литература. С. 599–632.

Попов В. Н. Н. Е. Струйский и проблема литературной репутации. Дисс. на соиск. ученой степени кандидата филологических наук. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2011. — 188 с.

Пурин А. А. Метаморфозы гармонии: Заболоцкий // Волга. 1994. № 3-4. С. 142–151.

Роскина Н. А. Николай Заболоцкий // Роскина Н. А. Четыре главы. Из литературных воспоминаний. Paris: YMCA-Press, 1980. С. 61–98.

Саломатин А. В. Выражение поэтического кредо в стихах позднего Н. Заболоцкого // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. 2014. Т. 156. Кн. 2. С. 106–114.

Сидоров А. А. Портрет как проблема социологии искусства (Опыт проблемологического анализа) // Искусство. 1927. Кн. 2–3. С. 5–15.

[Сковорода Г. С.] Собрание сочинений Г. С. Сковороды. С биографией Г. С. Сковороды М. И. Ковалинского, с заметками и примечаниями В. Бонч-Бруевича. Т. 1. СПб.: Типография Б. М. Вольфа, 1912. — 544 с.

Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Традиция, 1995. — 544 с.

Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Традиция, 1997. — 634 с.

Вобрык Р. Несколько замечаний о том, как поэты пишут портреты. На примере «Портрета» Николая Заболоцкого // «Вечно светит лишь сердце поэта...»: Сборник статей, посвященный 110-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого / сост. Т. В. Игошева, И. Е. Лощилов. М.: Азбуковник, 2013. С. 150–159.

Faryno J. Дешифровка, или Очерк экспликативной поэтики авангарда // Russian Literature. 1989. XXVI–I. Amsterdam, 1989. P. 1–67.

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Лощилов Игорь Евгеньевич — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института Филологии СО РАН, доцент кафедры русской литературы и теории литературы ФГБОУ ВПО НГПУ Институт филологии, массовой информации и психологии.

Адрес: 630090 Новосибирск, ул. Академика Николаева, 8

Эл. почта: loshch@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR

Loshchilov Igor Evgenievich is a Candidate of Philology, Main Researcher of Institute of Philology of the SB RAS, Assistant Professor of Russian Literature and Theory of Literature Department in Institute of Philology, mass communication and psychology in NSPU.